OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976-0402
Número 17
Julho de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
n.17

O ICÓNICO *ECCE HOMO* DO MNAA – METAMORFOSES DO BEM E DO MAL

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Resumo: análise da obra *Ecce Homo* (MNAA, Inv.433 Pint), popularizada no século XX quer pela sua particular gravidade mística, quer pelas incongruências e ambiguidades simbólicas que também apresenta.

Palavras-chave: *Ecce Homo*, iconografia cristã, Paixão de Cristo.

Disponibilidade *online*: academia.edu archive.org blogger.com

Vicente Gil (cóp. seg.), *Ecce Homo,* MNAA, Inv.433 Pint, exposto no Museu em parede própria (foto: PMO).

"Et respiciens Iesum ambulantem, [Ioannes Baptista] dicit: Ecce agnus Dei".

"Exiuit ergo Iesus portans coronam spineam, & purpureum vestimentum. Et [Pilatus] dicit eis: Ecce homo".

(Vulgata Latina, ed. Clementina, Tipografia Vaticana, Roma, 1598)

Jo.1:36, 19:5

"E vendo Jesus, que ia passando, [João Baptista] disse: Eis ali o Cordeiro de Deus".

"Saiu pois Jesus, trazendo uma coroa de espinhos e um vestido de púrpura. E Pilatos disse: Eis aqui o homem".

(Vulgata Latina, Dep. das Escrituras Sagradas, Lisboa, 1842, reimpr. em 1963)

Introdução

O *Ecce Homo* do Museu Nacional de Arte Antiga é uma das pinturas mais intrigantes e apelativas dos acervos nacionais. Tal resulta da ambiguidade deliberada do seu planeamento, onde as soluções de compromisso permitem o desdobramento de significados e o expressar não apenas de um determinado episódio, mas a exposição de toda uma coerência teológica.

Tradicionalmente datada do século XV, análises recentes demonstraram tratar-se contudo de uma cópia executada na segunda metade XVI, embora o original (perdido) fosse de facto quatrocentista.

A propósito, numa exposição dedicada aos Primitivos Portugueses (2010-2011), o *Ecce Homo* encerrou a mostra, escrevendo-se no respectivo Catálogo que, ainda não há muito tempo, essa tábua "teria sido colocada no primeiro núcleo e não no fim"[1]. Aludindo-se aqui à cronologia da execução da pintura, talvez de depreenda, igualmente, que uma obra tão icónica mereceria sempre um lugar destacado.

Tal observa-se hoje no MNAA, onde esse Jesus místico-enigmático foi instalado de modo a receber e a despedir-se de quem visite a colecção permanente de Pintura Portuguesa, fazendo até um jogo de espelhos com o também esfíngico políptico de Nuno Gonçalves, no lado oposto da galeria.

De facto, e não obstante os respectivos contextos, a pequena tábua e o grande conjunto de seis painéis compartilham uma magnética aura de mistério quatrocentista, levando mesmo por exemplo Almada Negreiros a querer ver uma associação directa entre essas pinturas, que fariam parte de um grande conjunto pensado para a batalhina Capela do Fundador, tendo o *Ecce Homo* no respectivo eixo[2].

Mesmo que não relacionados (nem exactamente contemporâneos), os Painéis e o protótipo perdido do *Ecce Homo* têm a particularidade de suscitar excessos e excentricidades, não ficando mesmo a dever às extravagâncias que rodeiam a *Gioconda* ou construções como Stonehenge e a Grande Pirâmide. E a exemplificá-lo está justamente Almada que, fascinado pelo *Ecce Homo* desde 1916, em dado momento contemplava e discutia a tábua na companhia de Santa Rita Pintor, ambos sem cabelo e sobrancelhas na sequência de um pacto[3], como que dois seres (muito) futuristas tentando diálogar com um personagem de outra era.

Aquela pintura foi-se mantendo icónica, e quando em 1927 uma conhecida figura da cultura surge num jornal de cabeça enfaixada após uma altercação, a analogia humorística era inevitável[4].

1 AAVV, *Primitivos Portugueses, o século de Nuno Gonçalves*, MNAA-Athena, Lisboa, 2010, p.243.
2 Cf. a proposta em: Almada NEGREIROS, António VALDEMAR (entrev. e org.), *Almada. Os Painéis, a Geometria e Tudo*, ed. Assírio e Alvim, 2015, pp.21-23. Ainda sobre o *Ecce Homo*, v. também as pp.62-63, 86-87, 130, 133, 176-177, 180.
3 IDEM, *Ibidem*, pp.87, 177.
4 Cf. Paulo Martins OLIVEIRA, *A arte do Renascimento e o renascimento da Arte – no pensamento teórico e na obra historiográfica de Reynaldo dos Santos*, Diss. Mestrado FCSH-UNL, 2004, p.154 (n.438); IDEM, *Reynaldo dos Santos – a cultura artística e a regeneração nacional*, 2010, p.150 [*online*].

Polissemias

Talvez Adriano de Gusmão tenha sido o primeiro a meditar criticamente acerca da estranha iconografia da tábua, notando-lhe incongruências com os relatos dos Evangelistas, algo que depois Paulo Pereira desenvolveria, propondo acertadamente tratar-se de uma pintura compendial que sintetiza a Paixão de Cristo, descrita nos Evangelhos de modo por vezes não coincidente[5].

De facto, encontra-se neste princípio a explicação para as apelativas incertezas suscitadas por várias criações estéticas, exigindo não a procura de *uma* resposta, mas antes a articulação dos vários recursos artísticos utilizados para construir uma narrativa dinâmica e globalizante.

E neste sentido, arquitectada no limiar da ambiguidade, a tábua de que hoje apenas se conhece a cópia vai ainda mais além, ultrapassando as tragédias da Paixão para dar ao espectador-crente uma perspectiva unificadora da sua Fé[6].

A História da Arte faz-se através de contributos, procurando aqui dar-se mais um passo para a compreensão de uma obra-prima cujo sinal maior da sua genialidade reside na faculdade em condensar matérias complexas numa imagem ilusoriamente simples, quase arcaica.

Por exemplo, na figura deste *Ecce Homo* é possível perceber uma insinuação "mariana" que remete para a Encarnação do Cordeiro sacrificial (*Agnus Dei*) – modelo redentor e espiritual/terreno a imitar desde logo em contexto monástico/conventual, ao qual a tábua também alude visualmente.

De notar ainda que não se trata de uma obra de devoção neutra ou passiva, pois na verdade a tábua desempenha uma função cénica. Como termo de comparação tome-se a multidimensional *Última Ceia* de Leonardo[7], executada sensivelmente na mesma altura que o protótipo do *Ecce Homo* hoje no MNAA. No mosteiro milanês de Santa Maria delle Grazie, a grande pintura funcionava como uma mesa de honra no refeitório, lembrando a supremacia do alimento espiritual sobre o do corpo.

Assim também o *Ecce Homo* português faz os espectadores participar da composição, neste caso recordando-lhes a condição de pecadores que insultam a Jesus Cristo com as suas perenes falhas morais (≈ preferência por Barrabás), mas que vislumbram a salvação nesse Cordeiro encarcerado e exposto, também prenunciador quer do seu sepultamento com o sudário (em perspectiva aérea), quer da triunfal ressurreição no túmulo, conforme se deu nota breve noutro estudo[8].

5 Paulo PEREIRA, *Enigmas – Lugares Mágicos de Portugal – Paraísos Perdidos e Terras Prometidas*, vol.IV, Círculo de Leitores, 2004, pp.124-125.

6 Relativamente a esta lógica, cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a *Aparição de Cristo à Virgem*".

7 Sobre as camadas de significado desta pintura mural v. *Leonardo's Last Supper and the three layers*, 2012 [*online*].

8 *The composite episodes in Chistian Art*, 2014, p.4 [*online*]. Sobre as interacções cénicas com as obras, v. *Octógono* n.1 / Março de 2024 – "O S. Sebastião de Gregório Lopes", p.8; *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação feliz de Santa Maria de Belém", p.24; *Octógono* n. avulso (2) 25 de Agosto de 2024 – "Josefa de Óbidos e a Adoração dos Pastores (MNAA)", p.3; *Octógono* n.14 / Abril de 2025 – "Os engenhosos Magos de Chanterene", pp.15-16; *Octógono* n.16 / Junho de 2025 – "O 'Batel Divinal' do Mosteiro dos Jerónimos", p.3.

Pontos interpretativos

Explorando a natureza polimórfica da tábua, neste contributo não se aborda a questão da autoria nem o simbolismo relativo a D. João II, colocando-se o foco na dominante temática teológica, decomposta em tópicos de análise.

Ecce Homo, MNAA (foto: PMO).

• O espaço indefinido da composição permite uma versatilidade interpretativa que ultrapassa o tema estrito do *Ecce Homo*. Em termos gerais, o observador é primeiramente confrontado com a sua culpa (integrando a multidão que exige a condenação de Cristo), ou pelo menos com a sua falta de coragem (≈ Pedro que negou ser apóstolo do Messias já preso; ≈ *Quo Vadis?*)[9].

• O espaço pode ser visto portanto como uma cela onde Jesus foi colocado durante os tormentos[10], reportando igualmente a sua apresentação quer diante dos sacerdotes (que já lhe lançavam "laços" para o acusarem, Lc.11:54), quer de Pilatos, mantendo-se o Messias lacónico ou mesmo silencioso, assumindo com estóica coragem o destino que lhe era reservado; e ainda a sua exposição ao povo reunido, que exultava com a sua condenação (o *Ecce Homo* propriamente dito).

9 I.e. como se a pintura fosse um penitencial e auto-denunciador espelho ou janela de culpabilidade (relativamente a esta ambiguidade moral do espelho/janela, e.g. a tela de Velázquez *Cristo em casa de Maria*, National Gallery).

10 Sobre a neutralidade do espaço como forma de alegorizar uma cela, cf. Paulo Martins OLIVEIRA, *Os Painéis de Avis*, 2011, pp.27-29 (pp.73-75 na edição agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011 [*online*]). Por seu turno, sobre o cariz polimórfico também da estátua do Infante Santo no Mosteiro dos Jerónimos, inclusivamente enquanto *Ecce Homo*, cf. *Octógono* n.6 / Agosto de 2024 – "As estátuas fernandina e vicentina de Nicolau Chanterene", p.4.

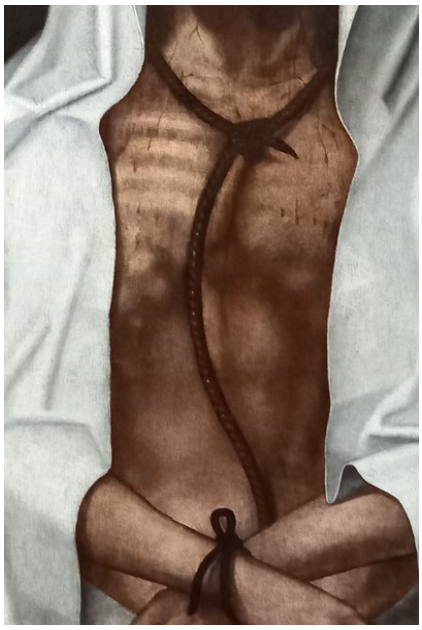
• Essa multidão de pecadores é também associável à piedade do próprio Messias e à possibilidade de arrependimento e redenção de quem assiste. Artistas como Jheronimus Bosch utilizaram este artifício expiatório, recorrendo com frequência ao *Ecce Homo* e ao subsequente Carregamento da Cruz[11].

• No seu sofrimento humano, o Messias torna-se um exemplo no qual todos se podem rever. Assim, para Sto. Agostinho, "era necessário que [Jesus] nem fosse excluído da mortalidade nem constrangido a permanecer mortal. Tornou-se, de facto mortal, não por enfraquecimento da divindade do Verbo, mas por assunção da fraqueza da carne"[12].

• Ou seja, o passo inicial para a redenção consiste em cada um se reconhecer faltoso e pecador, especialmente diante de Jesus – o modelo ou referente ideal de virtude e inocência.

• Veja-se que, na tábua, o Messias leva presa e submetida ao pescoço a "serpente" do pecado, sendo que a mesma era por seu turno um velho símbolo classicista de regeneração (adoptado pelo Cristianismo)[13].

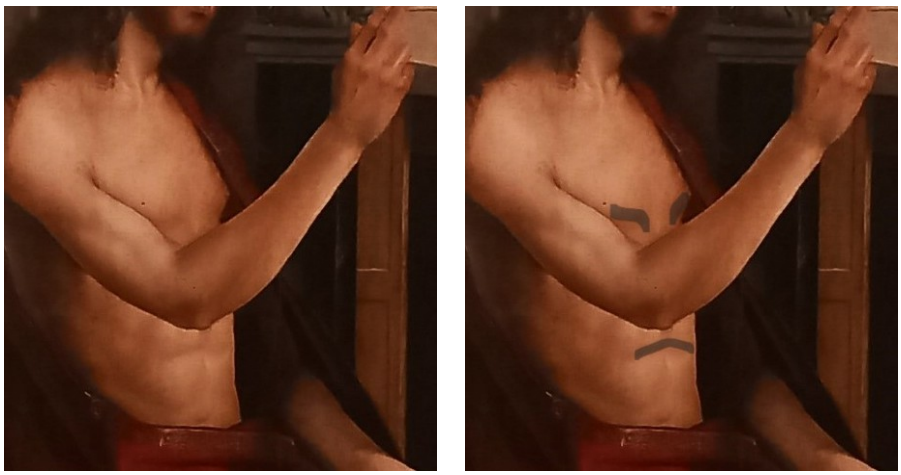
• A sombra vertical da corda-serpente sugere quer o bastão de Esculápio, quer a segunda serpente do caduceu, tratando-se de símbolos medicinais (corpóreos ou espirituais), adaptados na iconografia cristã (e.g. báculo, cajado-serpente; ≈ Nm.21:7-9)[14].



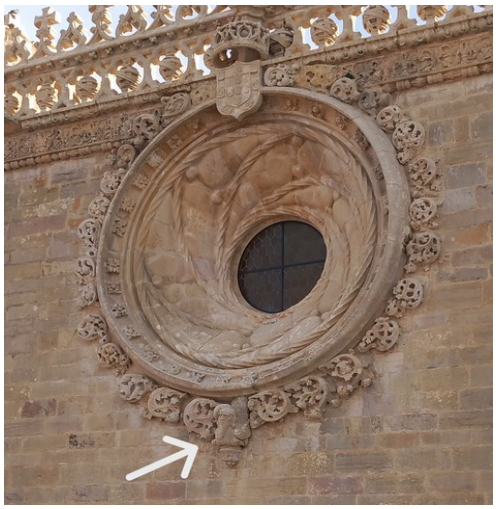
• Veja-se que, por sua vez, esta ambígua corda-serpente passa vertical-diagonalmente na face espectral de um Adão de barba, na zona abdominal de Cristo, em concreto entre o arco das costelas (contorno superior da cabeça inscrita) e os pulsos atados (zona da barba/pescoço).

11 Cf. Paulo Martins OLIVEIRA *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*, 2012, pp.168-169; IDEM, *Octógono* n.16 / Junho de 2025 – O "Batel Divinal" do Mosteiro dos Jerónimos, p.15.
12 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.II, liv.IX, cap.XV, FCG, Lisboa, 2017, p.855.
13 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.I, liv.VIII, cap.XV, FCG, Lisboa, 2021, p.743.
14 V. *Octógono* n.1 / Março de 2024 – "O S. Sebastião de Gregório Lopes", p.7.

• Como exemplo comparativo, recupere-se o sarcástico "carneiro" (António Carneiro) que Jorge Afonso inscreveu no torso de um outro Cristo do MNAA[15].



Jorge Afonso, *Aparição de Cristo à Virgem*, det. (original e realçado), MNAA, (foto: PMO).



Diogo de Arruda e Gil Vicente, parede ocidental-exterior do Convento de Cristo, det. (foto: PMO). Neste outro exemplo comparativo, e entre vários exercícios aqui codificados, o poderoso Secretário de D. Manuel pende nesta reinvenção irónica da Ordem do Tosão de Ouro.

• Relativamente ao *Ecce Homo* e respectivo Adão inscrito, de notar que se encontra "enforcado" no laço que ata os pulsos do Messias.

• Posto na zona do pescoço do referido Adão, esse laço simboliza o destino dos traidores e ladrões, no caso sinalizando o pecado original. Uma versão similar será desenvolvida por Josefa de Óbidos, que no seu famoso *Agnus Dei* (≈ *Ecce Homo*) apresenta duas borlas "enforcadas" (Adão e Eva)[16].

15 V. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a *Aparição de Cristo à Virgem*", pp.46-47.

16 Cf. *Octógono*, n. avulso (1), 11 de Agosto de 2024 – "Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos: metamorfoses e engenhos artísticos", pp.5-6.

• No *Ecce Homo* do MNAA existe portanto uma dicotomia entre o inferior Primeiro Adão e o superior Novo Adão (i.e. Cristo, 1Cor.15:45-47).

• Contudo, o mesmo Adão (≈ Humanidade sua descendente) pode redimir-se caso reconheça em Cristo a Nova Aliança. Importa aqui a face parcialmente coberta do Messias, reportando quer o condenatório, severo e velado Antigo Testamento[17], quer o Messias, antevisto ainda pelos antigos profetas, o qual já não teria de cobrir o rosto perante os fiéis (e.g. Ez.39:29).

• A tábua aqui em análise lembra pois como que um tríptico em processo de abertura e revelação, ou uma hóstia consagrada que o celebrante levanta a todos os fiéis (vs. a antiga Arca da Aliança, sempre reservada e invisível aos crentes).

• Perante o Cordeiro encoberto que se revela, cabe assim aos fiéis imitar o seu estóico sofrimento em nome da Fé.

• A imagem é assim também um convite/desafio: "Aquele que acredita em Cristo deve também, ele mesmo, andar como ele andou" (1Jo.2:6).

• Nesta perspectiva, o "laço" da forca de Adão não é obrigatoriamente condenatório, constituindo um sinal de penitência e unidade em Cristo, mimetizando aquele em torno do pescoço do inocente Messias (tais cordas ou baraços eram símbolos penitenciais com que os indivíduos se auto-denunciavam como merecedores de castigo, todavia com fé e esperança no perdão de Cristo[18].

Exemplo de como o estoicismo pode "desarmar" e converter os pecadores.
Relevo da flagelação no Claustro dos Jerónimos (foto: PMO).
(V. análise em *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "O dinâmico Claustro dos Jerónimos).

17 Sobre esta matéria v. *Octógono* n.16 / Junho de 2025 – "O 'Batel Divinal' do Mosteiro dos Jerónimos", p.4.

18 A corda ao pescoço era um atributo por exemplo de S. João de Deus e de S. Carlos Borromeu (Jorge Campos TAVARES, *Dicionário de Santo*s, Lello Editores, Porto, 2001, pp.37, 190).

• Neste sentido, o laço inferior (da amizade solidária, ♑) equivale à ajuda de Simão de Cirene no carregar da cruz do Messias, em direcção ao Calvário (Mc.15:21). Trata-se de uma imagem geralmente associada ao movimento espiritual da *Devotio Moderna* e em guias literários como *A Imitação de Cristo,* advogando um Catolicismo que valorizasse a relação directa entre cada fiel e o divino.

• Deste modo, o laço que une as mãos de Cristo simboliza o vínculo[19] solidário dos fiéis na Igreja (iglesia, *ecclesia*, assembleia), fazendo aí parte do Corpo de Cristo (1Cor.12:27).

• Na tradição medieval, os templos cristãos possuíam tendencialmente capelas-mor arredondadas, aludindo quer ao círculo eterno e perpétuo, quer à cabeça de Cristo – "E ele é a cabeça do corpo da igreja, ele é o princípio, o primogénito de entre os mortos" (Col.1:18).

• Por seu turno, as naves disponíveis aos fiéis eram de linhas rectas, quadradas ou rectangulares, reportando a temporalidade facilmente mensurável e os horizontes finitos do mundo terreno.

• Olhando agora ao *Ecce Homo*, o grande nimbo ou auréola do Messias parece introduzir uma hierarquia espacial nesta tábua rectangular, porventura sugerindo a ideia de templo/igreja enquanto assembleia de uma Humanidade congregada no Corpo de Cristo – um farol num mundo escuro.

• Se o laço nos pulsos pode simbolizar o vínculo entre os fiéis, talvez o nó superior represente a transição (≈ cruzeiro) entre os domínios secular e espiritual, com a submissão do pecado e a metamorfose da serpente num regenerador bastão de Esculápio/caduceu.

≈ capela-mor

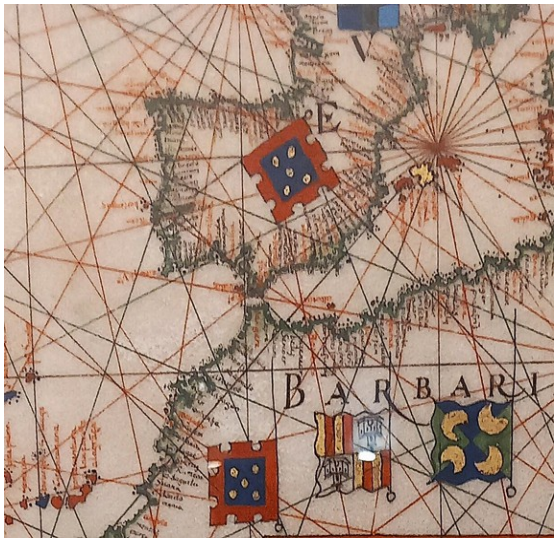
≈ nave

19 A imagem do nó ou vínculo tornou-se muito popular entre os séculos XV e XVI, para o que contribuiu Leonardo jogando com o seu apelido. Por curiosidade, sobre o "nó" ou "vínculo" associado à amizade entre os homens, v. *Lusíadas,* VII:60, 63.

• Deste modo, solidários entre si, os crentes em Jesus deveriam ser estóicos como o Messias, suportando as adversidades com abnegação (Mt.26:62-63, 27:12-14), mesmo porque, afinal, a Salvação pertencerá aos oprimidos e injustiçados[20].

• Este princípio era particularmente caro num Portugal cujas Armas Nacionais, através dos besantes, evocavam a traição e venda de Cristo (e.g. *Lusíadas* III:54) – martírio de especial crueldade, pois à dimensão física juntava-se a emocional (numa adaptação visível em diversas representações, as cinco chagas na forma do X dos besantes-moedas fundem esse duplo tormento carnal-espiritual).

Medalhão com as cinco chagas em aspa,
Claustro do Mosteiro dos Jerónimos (foto: PMO).



Bandeiras lusas de cinco besantes indicando a Metrópole e domínios em Marrocos. Det. da carta náutica "Atlântico Norte e Sul", cópia no Museu de Marinha (foto: PMO).

20 Razão pela qual os escritos do romano-pagão Séneca eram bem considerados pelos teólogos cristãos, uma vez que, à semelhança das profecias do Antigo Testamento, se enquadravam na lógica da Nova Aliança. Sobre a importância desta questão no principal templo português do século XVI, v. *Octógono* n.15 / Maio de 2025 – "Os bustos na Portaria do Mosteiro dos Jerónimos: identificação e significado".

• Como se fosse um animal laçado e vendado para ser melhor conduzido (≈ *Ecce Homo*), o Jesus Cristo transacionado por um dos seus equivale, no Antigo Testamento, à venda de José pelos seus irmãos (Gen.37:1-28), o qual passadas muitas tribulações um dia reencontraria o pai (Gn.46:29-30), o que é associável no Novo Testamento ao regresso do Filho ao Deus-Pai, numa dimensão já celestial.

• Esta questão era, sublinhe-se, de particular importância no Portugal dos séculos XV e XVI, nomeadamente devido à questão dos cativos (≈ escravos) lusos, capturados pelos muçulmanos no Magreb, mas também em navios e mesmo nas costas nacionais[21].

• Tendo obrigado à instalação em Portugal dos congregados Trinitários (vocacionados para o resgate desses cativos), a questão viu-se ainda agravada com a expansão mediterrânica dos Otomanos, cujas necessidades navais incentivavam a captura e fornecimento de remadores cristãos.

• De notar que os Painéis de Nuno Gonçalves têm este assunto como pano de fundo (literalmente), sendo também de destacar o elemento narrativo fernandino no portal axial dos Jerónimos, esculpido por Nicolau Chanterene.

• Se, num plano estrito, o Infante D. Henrique era aqui mal-reputado, a questão iria alargar-se à gestão ultramarina portuguesa, que deu prioridade ao longínquo Oriente para desagrado de vários autores ao longo do século XVI. Tal percebe-se em Gil Vicente, e ainda mais em Camões, que elogia em D. João I a conquista de Ceuta para "defensão dos Lusitanos", bem como exalta o estóico sacrifício de D. Fernando de Avis que, ao deixar-se escravizar, permitiu manter aquela praça marroquina e assim melhor defender a Península Ibérica das investidas mouras (*Lus.*IV:49-53).

• Mas além das auto-críticas pela cobiça lusa no Oriente, também os poderes europeus eram censurados pela falta de empenho na defesa comum face ao Turco, ao qual alguns até se aliavam no contexto das querelas entre países cristãos.

• E se o papa deveria ser um referente, aquando da pintura original do *Ecce Homo* vivia-se o pontificado Bórgia (1492-1503), lembrando Damião de Góis como nesse tempo "do papa Alexandre sexto, houve na corte de Roma muita soltura de viver, e se dava dissimuladamente licença a todo o genero de viço, de maneira que grandes pecados se reportavam de veniaes [menores]"[22].

• A situação não melhoraria significativamente nos pontificados seguintes (culminando na Reforma Protestante de 1517, e no saque de Roma pelas tropas católico-imperiais, volvidos mais dez anos).

21 Questão similar viria a colocar-se quanto aos escravos negros, especialmente no século XVII, com o Pde. António Vieira a estabelecer-lhes paralelos cristológicos, visando também (e talvez sobretudo) os próprios negreiros, equiparados aos que maltratam a mensagem de Jesus, estando assim destinados à condenação (v. "Sermão Vigésimo Sétimo" da Série Maria Rosa Mística, 1688, em M. Ema Tarracha FERREIRA (intr., sel., org. e notas), *Literatura dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa*, Ulisseia, 1993, pp.484-486.

22 Damião de GÓIS, *Crónica del Rei D. Manuel*, vol.I, cap.XXXIII, Lisboa, 1909, p.92.

• Perante este contexto, Cristo expressava o seu sentimento...

• Outrora insultado e agredido pelos judeus, agora verificava-se o mesmo com os seguidores cristãos, sendo natural que emergisse a figura de Judas como símbolo da traição pelos seus.

• Note-se como Vasari relata um episódio ocorrido durante a pintura da *Última Ceia* por Leonardo, o qual, agastado pelas constantes pressões do impaciente prior do mosteiro, lhe lembrou que ainda faltavam as importantes cabeças de Cristo e de Judas[23]. Tratando-se de um subtil aviso de que o prior poderia servir de modelo para a face de Judas, o episódio deixa todavia implícita a grande oposição genérica entre o bem e o mal.

• Cristo dissera: "eu vos escolhi, em número de doze, e contudo um de vós é o diabo" (Jo.6:71), tratando-se obviamente de Judas, que após entregar o Messias "foi-se pendurar dum laço" (Mc.27:5). Será então coerente presumir que a face inscrita no torso do *Ecce Homo* tanto representa o Adão penitente e redimido como, também, o Judas enforcado (estabelecendo uma hierarquia que coloca o bem no topo e o mal condenado no fundo)[24].

• Mas a questão revela-se mais elaborada, pois o Novo Testamento acrescenta que ao traidor se lhe rebentaram as entranhas (Act.1:18). Não é aliás raro que Judas surja pendurado com o abdómen aberto[25].

23 Giorgio VASARI, *Lives of the most eminent painters, sculptors and architects*, vol.IV, ed. Philip Lee Warner, Londres, 1912-14, pp.96-97. V igualmente *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", p.42.

24 Na essência, é o que se observa por exemplo na *Última Ceia* que integra o *Retábulo da Sé de Viseu* (MNGV).

25 Particularmente criativa é a tábua da Capela do Calvário da Sé de Viseu (MNGV), pintada por Vasco Fernandes e Jorge Afonso, onde à sinistra um distante Judas enforcado segura uma bolsa que também insinua o ventre rasgado.

• Na tradição artística existe uma diferenciação hierarquizada (vertical ou horizontal) entre, por um lado, o ventre e partes baixas (verticalmente em baixo ou horizontalmente à sinistra, i.e. o lado mundano)[26], e por outro o peito e a cabeça (verticalmente em cima ou horizontalmente à dextra, entenda-se a vertente espiritual e eterna).

Diogo de Arruda e Gil Vicente, parede ocidental-exterior do Convento de Cristo, dets. (fotos: PMO). Neste exemplo comparativo, de hierarquia horizontal, o cinturão encontra-se à sinistra da composição, simetricamente oposto ao colar na valorada dextra.

• Apesar de hierarquicamente inferior, a parte abdominal não é em si condenatória. Dois exemplos: 1) em Tomar, o cinturão simboliza a (cruzadística) Vida Activa; 2) na generalidade dos refeitórios monásticos, trata-se da indispensável alimentação do corpo, a ser moderada com leituras e/ou imagens sagradas (e.g. plataforma superior no refeitório de Alcobaça, ou a própria *Última Ceia* de Leonardo, enquanto mesa de honra elevada).

• Contudo, já o rebentamento das entranhas no caso de Judas sugere que a dimensão humana e secular passou aí a um nível incontido e diabólico. Isso poderá deduzir-se não apenas da face inscrita no torso do *Ecce Homo*, mas igualmente da figura geral deste Cristo, cujo ventre parece ter "rebentado", como se verifica pelo contorno inferior da caixa torácica.

• Por outras palavras, este *Ecce Homo* é também evocativo do anti-Cristo que, vindo para iludir e fazer condenar os incautos, ele mesmo cairá aprisionado no abismo escuro (Ap.20:1-2).

• Trata-se de uma questão amplamente referida nos textos bíblicos e por teólogos como Sto. Agostinho, conhecendo múltiplas interpretações na arte europeia e na portuguesa em particular[27].

26 É o que se verifica por exemplo nas chamadas "misericórdias" dos cadeiras, destinadas a apoiar as nádegas e por isso com decoração humorística-mundana.

27 Cf. *The Deceptive Angels*, 2013 [*online*]; *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a *Aparição de Cristo à Virgem*", pp.44-48. Em *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", v. uma associação entre o anti-Cristo e Judas (p.33); em *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*, 2012, cf. o capítulo "O anti-tríptico", dedicado à reversão diabólica da identidade cristã nas *Tentações de Sto. Antão* (MNAA).

• No *Ecce Homo* do MNAA, e dado o seu muito provável contexto monástico/conventual, a obra insere-se numa filosofia de zelo da virtude, numa perspectiva algo autonomista relativamente aos que, no seio da Igreja, contribuíam para o descrédito da instituição.

• No Evangelho de Mateus advertira-se quanto aos "falsos profetas, que vêm a vós com vestidos de ovelhas [≈ pastores, clérigos], e dentro são lobos roubadores" (Mt.7:15), avisando noutro passo como "se levantarão falsos cristos, e falsos profetas", cujos prodígios podem enganar até os escolhidos por Deus (Mt.13:22). A propósito destas influências, Sto. Agostinho notara como "nem sequer os santos fiéis adoradores do único e verdadeiro Deus soberano estão livres dos seus enganos e das suas multiformes tentações"[28].

• A este propósito, no *Ecce Homo*, os espinhos que perfuram o pano (porventura insinuando chifres demoníacos na parte central) constituem sinais que o fiel precavido deve saber interpretar. Também S. Paulo advertia: "tu considera-te a ti mesmo, não sejas também tentado" (Gal.6:1).

• Do mesmo modo, através de um jogo de sombreados é possível que este (anti-)Cristo nem tenha olhos (Jo.9:39-41), lembrando um exercício similar desenvolvido posteriormente por Antonio Zanchi[29].

• Uma explicação para este exercício de sobreposição do anti-Cristo poderá residir no já aludido descrédito da Cúria Romana e do altamente politizado clero episcopal, sobretudo no pontificado de Alexandre VI Bórgia, aragonês eleito papa sob o patrocínio dos Reis Católicos.

28 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.III, liv.XIX, cap.X, FCG, Lisboa, 2021, p.1905.

29 Cf. *Octógono* n.15 / Maio de 2025 – "Os bustos na Portaria do Mosteiro dos Jerónimos: identificação e significado", p.5.

• Em face do subsequente conluio espanhol, D. João II – conhecido em Toledo por "el hombre" – conseguira impor negociações que levaram ao Tratado de Tordesilhas, sendo que, alguns anos mais tarde, até mesmo Fernando de Aragão se via obrigado a concordar com D. Manuel sobre devassidão religiosa, institucional "e outras cousas que se em corte de Roma tratavão de que toda a Cristandade recebia scandalo"[30].

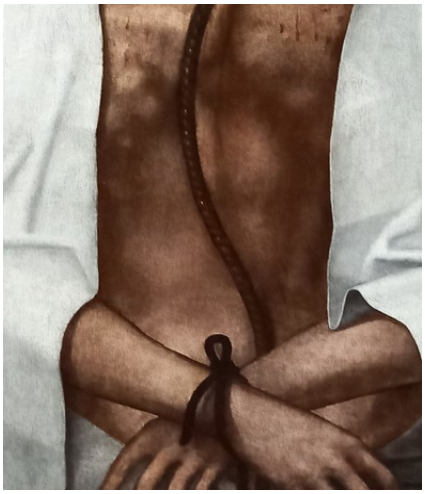
• Como lembrava Erasmo de Roterdão, um papa era desde logo o herdeiro da missão do próprio Jesus Cristo[31], sendo natural que, em função da crise de liderança e até de identidade, os mosteiros e conventos pretendessem corrigir-se para assumir maior protagonismo enquanto Arcas da Salvação.

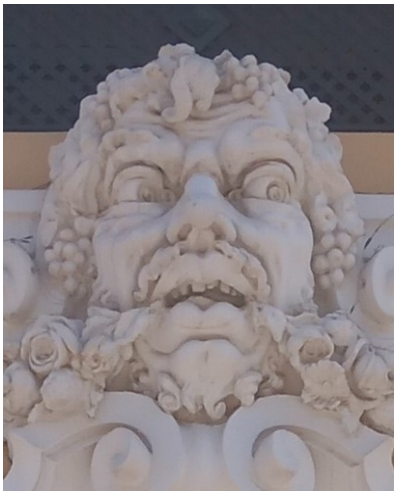
• Ganha aqui relevância o tema do "Bom Pastor" (Jo.9:7-18) – i.e. aquele sacerdote que, nas palavras do hagiógrafo Tiago de Voragine e de Sto. Agostinho, se reveste da suprema dignidade ao deixar-se imolar em nome do seu rebanho, convertendo-se ele mesmo em "matéria de sacrifício"[32].

• Percebe-se pois como, no portal axial do Mosteiro dos Jerónimos, D. Fernando Avis era um exemplo modelar deste espírito, que tinha o seu protótipo original em Jesus Cristo – aquele que dera o seu corpo e sangue simbolizados no pão e vinho eucarísticos (Mt.26:26-28).

• Por aqui a imagem do *Ecce Homo* do MNAA recupera o seu valor positivo, revelando-se afinal não como uma figuração escondida do Diabo, mas enquanto alegoria da vitória do genuíno e justiceiro Cristo sobre o enganador anti-Cristo.

• A respeito daquela face subtilmente modelada no ventre do *Ecce Homo*, veja-se como (na zona das costelas) a cabeça é coroada por pequenos círculos que sugerem cachos de uvas, introduzindo a figura de Baco. Esta divindade pagã, que tivera duas mães, era o "de cachos coroado"[33], cujo vinho era sinónimo não de sacrifício mas de excesso e desregramento.





Exemplo comparativo (séc.XX)
Det. decorativo no Pavilhão
Carlos Lopes, Lisboa (foto: PMO)

30 Damião de Góis, *Crónica del Rei D. Manuel*, Vol.I, cap.XXXIII, Lisboa, 1909, p.92.
31 Desidério Erasmo de Roterdão, *Elogio da Loucura*, cap. LIX, Guimarães Editores, Lisboa, 1996, p.104.
32 Tiago de Voragine, *La Leyenda Dorada*, vol.I, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p.221.
33 Públio Ovídio, *Metamorfoses*, ed. Cotovia, Lisboa, 2007, pp.105, 375.

• Um dos símbolos de Baco era o tirso, i.e. uma vara de conotação sexual que incluía folhas de videira e uma pinha, o que se depreende da corda na pintura aqui em análise, que junto às costelas liga a um elemento particularmente rico em círculos (≈ cacho de uvas, pinha).

• Ou seja, no *Ecce Homo* a grande figura de Cristo (o de dois pais[34] e corado de espinhos) contrasta com este Judas-Baco, i.e. o sempre enganador anti-Cristo (≈ *O Triunfo de Baco*, por Velázquez, Prado).

• Assim, o crente precavido saberá distinguir o autêntico Jesus Cristo – a genuína videira (Jo.15:1, 4-5), entenda-se o Messias sacrificial e redentor que morreu, ressuscitou e ascendeu aos céus, daí regressando periodicamente para junto dos fiéis através da transubstanciação (vinho e pão eucarísticos).

• Esta lógica é observável nas duas metades da face visível do próprio Jesus: o lado sinistro da composição (lado temporal) apresenta-se mais escurecido (≈ hematoma), até com um notório inchaço logo abaixo do olho.

• Já na metade oposta (à dextra, lado eterno), uma face regenerada e fios ou lágrimas de sangue de sangue aludem aqui respectivamente à carne enquanto pão de Deus e ao sangue como o vinho abençoado da Eucaristia.

• Cristo é pois o profetizado vencedor da luta entre o bem e o mal – a genuína videira como acima referido: "bem-aventurados aqueles que lavam as suas vestiduras no sangue do Cordeiro, para terem parte na Árvore da Vida e para entrarem na cidade pelas portas" (Ap.22:14).

• Nesta culminante Jerusalém Celeste destinada aos justos, o Cordeiro substituir-se-á ao próprio Sol enquanto fonte de luz (Ap.21:23).

34 Nomeadamente Deus-Pai e S. José; sobre esta questão v. *Octógono* n. avulso (2) 25 de Agosto de 2024 – "Josefa de Óbidos e a Adoração dos Pastores (MNAA)", p.2; e *Octógono* n.14 / Abril de 2025 – Os engenhosos Magos de Chanterene", p.12.

• Observando a decoração do halo ou nimbo do *Ecce Homo*, bem como a sua axialidade com a corda, fica a ideia de uma conexão ou síntese dos elementos referidos: Cristo enquanto videira, Árvore da Vida e novo Sol para a Humanidade penitente, a qual, após a queda junto da árvore do pecado, encontrou a redenção no Cordeiro sacrificado[35].

• Mas Jesus é também o justiceiro supremo que dará aos condenados a sua "segunda morte", i.e. a condenação eterna e definitiva da própria alma (Ap.20:14, 21:8).

• Observando a pintura no Museu constata-se que a face de Judas-Baco inscrita no abdómen apresenta, subtilmente, um cariz mais corrompido e até pútrido no lado dextro da corda divisória (eternidade da segunda morte), enquanto no precedente lado sinistro (temporal) figura-se um indivíduo ainda relativamente saudável, cujo corpo fora restaurado para enfrentar o Juízo Final.

• Note-se igualmente que, a propósito de Baco, as referências classicistas e respectivo sincretismo com as menções bíblicas ganharam particular força nas últimas décadas do século XV, muito por via do interesse florentino pelo neo-platonismo (≈ Antigo Testamento, enquanto prefiguração do Novo).

• Assim, talvez o *Ecce Homo* expresse a Alegoria da Caverna, onde Platão equipara a procura da Verdade com a saída da escuridão e a demanda da luz genuína, alertando todavia que o regresso para contar a Boa Nova poderá implicar uma má reacção daqueles habituados às trevas (≈ Jo.15:18-25).

• Esta mensagem de penitência, coragem e sacrifício era cara aos congregados religiosos para quem a tábua muito provavelmente fora pintada, e que podiam meditar e motivar-se perante uma figuração do sofrimento de Jesus, mas também da sua ressurreição triunfal no túmulo escavado na rocha (Mc.15:46), ou "caverna".

Ambiguidades unificadoras

O *Ecce Homo* é uma cuidada obra estética, mas também uma importante ferramenta teológica e um documento histórico significativo – um espelho que reflecte a lógica de uma fé milenar, bem como o contexto social e político de finais do século XV.

Nessa pintura sobressai o princípio da ambiguidade e acumulação figurativa. Com acerto, já foi proposto na historiografia[36] que a tábua pudesse englobar o passo bíblico Lc.23.63-64. Assim, os olhos cobertos do Messias equivalem, por exemplo, à venda colocada no *Cristo Escarnecido* de Grünewald (Alte Pinakothek, Munique)[37].

35 Subsidiariamente, e como a imagem tem uma sugestão Mariana (como referido no início deste estudo), talvez a combinação entre a corda-caule e o nimbo floral sugira uma Rosa desta "Maria" em luto.

36 Paulo PEREIRA, *Enigmas – Lugares Mágicos de Portugal – Paraísos Perdidos e Terras Prometidas,* vol.IV, Círculo de Leitores, 2004, p.124.

37 Sobre a versatilidade figurativa deste artista, cf. *O engenho de Mathias Grünewald*, 2012 [*online*].

Seguindo um princípio de economia (ele próprio demonstrativo de engenho prestigiante), a mesma lógica dinâmica parece fazer incluir o pano verónico, relativamente ao qual Tiago de Voragine exaltava as propriedades medicinais[38], à semelhança aliás da vara de Esculápio e do caduceu, cuja sugestão provém da verticalidade da corda e respectiva sombra no torso do *Ecce Homo*.

Esta "vara" apresenta-se igualmente enquanto sinónimo da tradicional cana do Messias (Mt.27:29), a qual está assim presente na composição através da corda[39].

Por sua vez, estes diferentes elementos associam Jesus a Moisés (≈ os dois Testamentos), como era aliás comum à época[40]. Assim, o pano sobre os olhos do *Ecce Homo* pode aludir quer ao antigo líder, que falava com Deus mas em lhe poder ver a face (Ex.33:20), quer ao Jesus enquanto o Messias encoberto que finalmente se revela aos fiéis (e.g Lc.24:30-31, 36-46).

Na mesma lógica, também a vara-serpente alude quer à autoridade conferida a Moisés por Deus (demonstrada por um prodigioso bastão que se transformava em serpente, Ex.4:2-5), sendo que, por seu turno, o regenerador Jesus Cristo era equiparado no Novo Testamento a uma grande serpente que Moisés mandara erguer para preservar a saúde do seu povo (Nm.21:7-9; Jo.3:14)[41].

Por fim, também as vestes do *Ecce Homo* do MNAA (entendidas na sua generalidade) procuram sobretudo alegorizar a missão de Cristo, e não simplesmente ilustrar passos bíblicos. Assim, em vez de se optar pelo manto exuberante (que os torturadores puseram em Cristo para lhe escarnecer a realeza) o Messias é apresentado com as roupas "originais" que depois lhe foram recolocadas (Mc.15:20), e que na verdade simbolizam-no como o humilde Cordeiro que, depois de morto e deitado na pedra tumular sob o sudário, daí se levantou como o triunfal Rei dos Reis, que tira o pecado do mundo.

Em suma, mais do que ter elementos ambíguos, esta tábua é um paradigma da própria ambiguidade. Por tudo o que foi aqui elencado, e mais, é legítimo designá-la como "o *Ecce Homo* do MNAA", não obstante existirem no Museu obras homónimas de excepcional interesse e engenho.

38 Cf. Tiago de VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, vol.I, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pp.225-226.
39 Nos painéis de Nuno Gonçalves, o mesmo se diga da mó vicentina, simbolizada na forma das cordas.
40 E.g. a contraposição de episódios das vidas de Moisés (Antigo Testamento) e de Jesus (Novo Testamento) nas paredes laterais da Capela Sistina. Para o desenvolvimento desta questão, cf. *The Sistine Chapel of Michelangelo: the Law and the Judge*, 2013 [*online*].
41 Sobre este assunto v. *Octógono* n.1 / Março de 2024 – "O S. Sebastião de Gregório Lopes", pp.7-8, sendo que essa pintura, hoje também no MNAA, sugere uma grande serpente cristológica, conforme argumentado no mesmo estudo. Cf. igualmente *The Sistine Chapel and the two Testaments*, 2013, p.2 [*online*].